

**Michael Stolz**, *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*. 2 Bde. (Bibliotheca germanica 47/I,II) Francke, Tübingen – Basel 2004. XIII, VI/992 S., € 248,-.

Daß der Umgang mit dem aus der Antike tradierten Fächerkanon der sieben freien Künste im Mittelalter einem fortwährenden Prozeß unterworfen war, den infolge unterschiedlicher Gebrauchskontexte und bildungsgeschichtlicher Veränderungen zahlreiche Transformationen und Anpassungen prägten, zeigt vorliegende Studie sehr deutlich, die im Jahr 2000 von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern als Habilitationsschrift

angenommen wurde. Die jeweils spezifischen Darstellungen der zyklischen Ordnung der *Artes* in Text und Bild, die im Zentrum der Studie stehen, werden dabei als ‚Formationen des Wissens‘ aufgefaßt im Sinne „symbolische[r] Ausprägungen und Ordnungen des aus der Antike ererbten Kanons [...]“ (S. 108). Hier klingt die Auffassung des Warburg-Kreises von der Bedeutung des Symbols für die Kultur gesellschaftlicher Gruppen als anthropologische Größe nach und konkreter noch Ernst Cassirers Verständnis ‚symbolischer Formen‘,<sup>1</sup> eine Auffassung, die sich auch mit neueren anthropologischen Arbeiten (Geertz) verbinden läßt. Wissen, so der davon abgeleitete Ansatz von Stolz, kann „nur in einer Symbolsprache dargestellt und vermittelt werden – einer Symbolsprache, die von antiken Vorprägungen ausgeht und die den an ihr teilhabenden Gruppen ein Medium bietet, die fachwissenschaftlichen Inhalte zu be-greifen und sie überhaupt auszudrücken“ (S. 109).

Auf welche Weise die symbolische Fassung des Wissenschaftskanons und seiner Inhalte sowie die damit verbundenen Bedingungen der Vermittlung einerseits die Wahrnehmung, andererseits aber auch den Gehalt der Wissensbestände selbst zu steuern vermögen, wird in drei Anläufen im ersten, 674 Seiten starken, Band gezeigt. Der zweite Band besteht aus einem Anhang mit einem umfangreichen Dokumentationsteil von Textabdrucken und 130 Bildern sowie dem Literaturverzeichnis und einem dreiteiligen Register.

Der erste Durchlauf (A. „Zugänge“) schafft Grundlagen und eröffnet methodische Perspektiven, die in ersten Pilotuntersuchungen erprobt werden. Dabei werden zunächst eine kurze Bildungsgeschichte aus der Perspektive der *Artes* entworfen (A.2.) beziehungsweise die Ausbildung des Künste-Kanons und ihr Stellenwert im Bildungssystem bis ins 13. Jahrhundert beschrieben, das 14. und 15. Jahrhundert dann allerdings nur noch flüchtig behandelt. Es schließt sich ein kurz-prägnanter Überblick über die Fachinhalte der einzelnen *Artes* (A.3.) sowie ein Abriss über die unterschiedlichen Gebrauchskontexte (A.4.) an, wobei von den verschiedenen Schultypen ausgegangen und dann dem Bereich der Laienbildung und der Vermittlung von *Artes*-Wissen in der Volkssprache (im klerikal-monastischen Bereich, der Fürstenerziehung, im höfischen Roman) nachgegangen wird. Insbesondere interessieren die Reibungsflächen, die sich beim Zusammentreffen von gelehrtem und ‚ungelehrtem‘ Wissen, von Wissenschaft und Fiktion, von sakralen und profanen Textgattungen, von Schriftlichkeit und Mündlichkeit und von Latein und Volkssprache ergeben sowie die Vermittlungsstrategien und Repräsentationsweisen, die bei der Tradierung und Konservierung von Wissen im Medium von Wort, Schrift und Bild eingesetzt werden.

Die Methodik (A.5.), die dabei zum Zuge kommen soll, kann angesichts der interdisziplinären Komplexität des Themas keine rein literaturwissenschaftliche sein, sondern muß Kunst-, Literatur- und Philosophiegeschichte umfassen und einen umfassenden kulturgeschichtlichen Zugriff beinhalten. Besonders eng schließt sich Stolz dem Ansatz von Christoph Huber an, der in seinem Aufsatz „*Philosophia* – Konzepte und literarische Brechungen“ von 1992 (wie auch schon vor ihm Wolfgang Stämmler) bildliches Material in seine Überlegungen einbezieht und der Frage nachgeht, wie sich literarische Texte mit ihren allegorischen Darstellungsweisen als literarische Brechungen von genuin abstrakten Gedankengängen und Konstrukten (wie es die Wissenschaften sind) nach Bildfeldern strukturieren und dabei offen sind für spezifische Funktionalisierungen in unterschiedlichen Gebrauchszusammenhängen.<sup>2</sup> Über den Begriff des ‚*informare*‘ und der ‚*informatio*‘ im historisch nachzuweisenden Doppelsinn von Formgebung und Wissensvermittlung kommt Stolz zu den bereits erwähnten Ansätzen der Warburggruppe und vor allem ihres Kon-

<sup>1</sup> Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil: *Die Sprache*. Zweiter Teil: *Das mythische Denken*. Dritter Teil: *Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt 1953–1954.

<sup>2</sup> Christoph Huber, „*Philosophia* – Konzepte und literarische Brechungen“. In: *Literatur, Artes und Philosophie*. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. (Fortuna vitrea 7) Tübingen 1992, S. 1–22.

zeptes symbolischer Formen – „das, was Alanus *symbolica forma* nennt“ (S. 107) – und damit zu seinem Begriff der ‚Formation des Wissens‘.

Drei Pilotstudien (A.6.) erproben diese Ansätze und zeigen exemplarisch die Möglichkeiten der Vermittlung von Artes-Wissen auf: So macht sich Notker der Deutsche in Martian-Übersetzung und -Kommentar (A.6.1.) die figurative Anschaulichkeit des Ausgangstextes für pädagogische Zwecke zunutze, um im mündlichen Gebrauchszusammenhang des Unterrichts und im didaktischen Dreischritt von Darbietung, Übersetzung und Kommentar die *fabella* fachlichen Erläuterungen zuzuführen, wo Martian selbst in der Bildlichkeit verharret. Was die Volkssprache bei Notker, leisten das Bild beziehungsweise konkret die Artes-Miniaturen in Herrads von Landsberg *Hortus deliciarum* (A.6.2.). Allerdings kritisiert Herrad im Gegensatz zu Notker implizit die Fiktionalität der *fabella*, indem sie die Dichter aus dem Kreis der Philosophie und der sieben Artes ausschließt und mit den *magi* gleichsetzt, die ihre Inspiration nicht wie die Artes vom Heiligen Geist, sondern durch die Einflüsterungen schwarzer Vögel erhalten. In den Bereich der höfischen Gesellschaft führt die dritte Pilotstudie, die Thomasins von Zerclaere *Wel-schem Gast* gewidmet ist (A.6.3.). Und hier glaubt Stolz den Schlüssel gefunden zu haben, der dann in der Folge für ihn zum Hauptinterpretament von Artes-Bildern im Text/Bild-Verbund überhaupt werden wird: Die didaktische Präsentation des Materials nach mnemonischen Regeln. Der Befund, daß bei Thomasin Text und Bild unterschiedliche Tendenzen aufweisen, indem die Bilder von der im Text dargebotenen Moralisierung durch allegorisch-tropologische Auslegungen völlig absehen, läßt sich für ihn dadurch erklären, daß es sich bei den figürlichen Darstellungen um Merkbilder handelt, die den ebenfalls als Merkhilfe strukturierten Text medial ergänzen. Er greift dafür auf die Gedächtniskunst zurück, die Hugo von St. Victor in der Vorrede seines *Chronicons* entwickelt und worin eine Aufteilung des zu memorierenden Materials in Abschnitte und Unterabschnitte empfohlen und die Dreistufigkeit von historialer, allegorischer und tropologischer Ebene eigens erwähnt wird, die auch Thomasins Vorgehen an dieser Stelle bestimmt, indem die Artes in verschiedenen Durchgängen nach diesen Kategorien behandelt werden. Auf der Ebene des Darstellungsprinzips, nicht des Inhalts, will nun Stolz auch die Bilder als mit dem Text konvergent ansehen: „Der an eine Leiter erinnernde Rahmen von Bl. 139r entpuppt sich nun als gitterartiges Gebilde, an dem sich die freien Künste vertikal aufreihen“ (S. 178). Man muß seinen Blick allerdings schon zwingen, um im Bild keine Leiter, sondern ein Gitter und in der horizontalen Gliederung „mit Instrumenten und operationellen Verfahren eine ausführliche Darstellung der einzelnen Disziplinen“ (ebd.) zu sehen. Schließlich sind die mnemonischen Traktate – und so auch der Hugos – für die Unterteilung weit größerer Stoffmengen gedacht, als die der sieben Künste und ihrer Fachinhalte, auch wenn daran (im Text) Auslegungen allegorischer und tropologischer Art anknüpfen. Für die Vermittlung von Text und Bild in ihrer inhaltlichen Divergenz an ein illiterates höfisches Publikum ist auf jeden Fall eine text- und bildexterne Instanz nötig, deren Idealprofil (Stolz verwendet dafür nach Iser den Begriff des ‚impliziten Lesers‘, S. 181) Thomasin in Pro- und Epilog entwickelt.

Die Fallstudien, die den zweiten großen Teil des ersten Bands füllen (B), gehen in der vorgezeichneten Perspektive weiter den Vermittlungsstrategien bezüglich des Artes-Wissens mittels epischem Erzählen und bildlichen Darstellungen nach, konzentrieren sich aber auf Artes-liberales-Zyklen im Bereich der Rezeption von Alans *Anticlaudianus* von der Mitte des 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Diese rund 330 Seiten umfassenden Studien machen das Herzstück des Bandes aus und werden im Anhang (2. Band) begleitet und dokumentiert durch hervorragend edierte Quellentexte und (in ihrer Qualität leider höchst unterschiedliche!) Abbildungen. Warum allerdings gewisse, auch umfangreichere Texte wie die zum Einblattholzschnitt in den Fragmenten aus Gotha und Nürnberg im Darstellungsteil des ersten Bandes abgedruckt werden, entzieht sich unserer Logik. Es kann nun im Rahmen dieser Rezension nicht ausführlich auf diese Fallstudien eingegangen werden, welche auch jede für sich zu lesen sind und zu würdigen wären. Insgesamt zeigt Stolz durchaus nachvollziehbar auf, wie die Bilder im Verlauf der Rezeptionsgeschichte zur medialen Eigenständigkeit und die Fachrepräsentanten zu ihrer Verselbständigung tendieren.

In der bebilderten *Anticlaudian*-Handschrift aus Verona (Biblioteca Capitolare: Ms. CCLI, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts) sind die Bilder noch ganz dem Text untergeordnet, indem sie ihn zu gliedern helfen und eine Orientierungshilfe innerhalb des narrativen Ablaufs bieten (B.1.). Die Fachrepräsentanten mit ihren Instrumenten und Attributen in den Randillustrationen der Handschrift des selben Textes aus Oxford (Corpus Christi College: Ms. 59, ebenfalls Mitte des 13. Jahrhunderts) hingegen rücken zusätzlich die Fachinhalte selbst in den Vordergrund und erreichen dadurch eine größere Abstraktionsstufe (B.2.). Die Bildparaphrase im Pommersfelder Codex der Schönborn'schen Bibliothek (Ms. 215, ca. Mitte des 15. Jahrhunderts), deren durcheinandergerate Lagen von Stolz überzeugend rekonstruiert werden, wodurch ein Zusammenrücken der *Anticlaudian*-Teile bewirkt wird, löst (wie ebenfalls sein Kompendiumsteil) die allegorische Erschaffung des neuen Menschen vom übrigen Zusammenhang ab und verbindet ihn mit der Inkarnation Christi (B.3.). Wieder mehr im Zentrum steht das Fachwissen in den beiden illustrierten Sammelhandschriften Rom, Biblioteca Casanatense (Ms. 1404), und London, Wellcome Institute for the History of Medicine (Ms. 49, beide ca. Mitte 15. Jahrhundert), wo der Bau des Himmelswagens zum Blickfang gerät und die Artes dem Wagen zusammen mit erläuternden Spruchweisheiten richtiggehend eingeschrieben werden (B.4.). Eine wirkliche Loslösung vom Handlungszusammenhang des allegorischen Textes wird im Artes-Zyklus des Adligats aus Salzburg (Universitätsbibliothek: M III 36, 2. Viertel 15. Jahrhundert) vollzogen, wo der Wagenbau auf den Bau des Rades reduziert wird, zu welchem die einzelnen Künste beitragen (B.5.). Begleitet werden sie von Facherläuterungen, die aus Strophen Heinrichs von Mügeln sowie Merkversen bestehen. An dieses Modell lehnt sich ikonographisch der Einblattholzschnitt aus dem Schloßmuseum von Gotha an; die Fachinformationen werden allerdings in einem deutschsprachigen Dialog zwischen den personifizierten Künsten und den antiken Lehrmeistern vermittelt (B.6.). Im enzyklopädischen Vorspann des Psalmenkommentars der Eichstätter Handschrift der Universitätsbibliothek Cod. st 213 von 1418 schließlich (B.7.) werden die sieben Künste von Stolz als „sinnlich erfahrbare Verkörperungen“ (S. 425f.) verstanden, die im Verzicht auf die Handlungsabfolge des Wagenbaus nur noch als bloße *similitudines corporales* im Sinne der Gedächtnislehre des Thomas von Aquin (im Kommentar zu Aristoteles' *De memoria et reminiscencia* und in seiner *Summa theologiae*) fungieren. Der Rückgriff auf Thomas zur Erklärung dieser Artes-Personifikationen erscheint allerdings etwas forciert, ebenso die Anbindung an die Körperlichkeits-Konzepte der historischen Anthropologie, die Stolz zu Sätzen wie folgendem inspirieren: „Die Wahrnehmung und Speicherung von Wissen vollzieht sich nach Maßgabe der dem Betrachter eigenen Körperlichkeit und nach Maßgabe der Körperlichkeit des bildlich dargestellten Gegenübers“ (S. 427). Dieses bisweilen fast verzweifelt wirkende Suchen nach mnemonischen Mustern als interpretato-

rischem Hauptschlüssel aller Text/Bild-Zeugnisse<sup>3</sup> mit je immer wieder anderen, gerade passenden Grundlagen aus der *Ars memorativa*-Literatur<sup>4</sup> sowie die etwas gezwungen wirkende Anbindung an mehr oder weniger modischen Wissenschaftskonzepten mindert die ansonsten rundum geglückten Interpretationen wenig, irritiert allenfalls. So auch im letzten Teil (C Perspektiven), in welchem es um eine Indienstnahme der Artes-Zyklen für völlig heterogene Funktionen geht, für welche die Bilder etwa infolge veränderter Darstellungsverfahren im Druckzeitalter offen werden, weil „streng mnemonische Bindungen preisgegeben werden, da einstmals feste Merkstrukturen angesichts der Konservierungsmöglichkeiten des Buchdrucks flexibler handbar sind“ (S. 532f.). Besonders aber dürfte das eine Folge der Veränderungen im wissenschaftlichen Gefüge gewesen sein, die bereits mit der Aristoteles-Rezeption im 12. und 13. Jahrhundert einsetzen und durch den Verlust wissenschaftlicher Verbindlichkeit „zu einer qualitativen Abwertung des traditionellen Artes-Kanons“ (S. 553) führten, die nur noch als Propädeutikum notwendig waren, sonst aber „gegenüber anderen Wissenschaftsfächern nur noch eine subalterne Rolle“ (S. 554) spielten. Das wird denn auch durchaus überzeugend zunächst an Heinrichs von Mügeln *Der meide kranz* belegt, wo die Artes in den Dienst herrschaftlicher, ja kaiserlicher Herrschaftsrepräsentanz treten (C.3.1.). Der Totentanz in der *Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands* im Münchener cgm 3941 (2. Drittel 15. Jahrhundert) wiederum setzt die Artes bei der Zurückdrängung der sozialkritischen Perspektive in Illustration und Notaten zugunsten des ständeübergreifenden Gedankens eines Memento mori ein, welchen der Augsburger Schreiber und Besitzer der Handschrift Sigismund Gossembröt in den Mittelpunkt rückt.<sup>5</sup> Die Motivkonstellation Artes und Narrentum stellen schließlich zwei Überlieferungszeugen zusammen, welche die Artes scherzhaft zur Liebeskunst und ihre Meister zu Autoritäten in den Regeln der Liebes- und Verführungskunst mutieren lassen (C.3.3.): die Artes-Miniaturen im Karlsruher Hausbuch Cod. St. Georgen 81 (um 1420/1440) und das Nürnberger Fastnachtsspiel *Von den syben meistern* aus dem Umkreis Hans Rosenplüts.

All diese Funktionsverschiebungen werden von Stolz in Anschluß an die Diskurstheorie Michel Foucaults als „diskursive Transformationen“ (C.3.) interpretiert, wobei etwa gerade der letzte Fall des Fastnachtsspiels mit seiner im Sinne Bachtins aufgefaßten komischen Verkehrung der Werte den Verfall der alten Werteordnung widerspiegelt. Das genügt Stolz aber noch nicht: Im abschließenden Kapitel (C.4. „Schwellen des Wissens“) wird als Grundzug der gesamten Artes-Rezeption „ein gewisser Hang zu spielerischen Ausdrucksformen und ritualisierten Symbolgesten“ (S. 653) konstatiert und mit

<sup>3</sup> So etwa, wenn bezüglich der Römer und Londoner Einblattillustrationen (Abb. 35 und 36) dem Leser suggeriert wird, daß sich die Waage in der Hand der personifizierten Prudentia auf ihrer Himmelsreise „dem Beschauer besonders einprägt“ (S. 256) und daß damit „das im Bild veranschaulichende Balancieren den Wanderbewegungen [entspricht], mit denen das Auge zwischen den einzelnen Szenen pendeln kann“ und „[m]ittels der Bewegung, die dem zentralen Bildmotiv eigen ist, [...] der Betrachter dazu angeregt [wird], seinen Weg durch die Komponenten der Einblattillustration zu finden“ (ebd.). Dies wiederum scheint nach Stolz zu den Lehren des dem Thomas Bradwardine zugeschriebenen Traktates *De memoria artificiali acquirenda* zu passen, die für eine bessere Memorierbarkeit eine bewußte Anordnung von Bildmotiven in der Art empfehlen, daß sie sich gegenseitig berühren und verflechten.

<sup>4</sup> Beim Einblattholzschnitt von Gotha ist es dann etwa Johann Hartliebs *Kunst der Gedächtniß*, dessen Text sich allerdings in der Handschrift selbst findet.

<sup>5</sup> Daß die jeweils letzte Figur in den Totentanzbildern (vgl. Abb. 107–112) eine weibliche Repräsentantin einer der sieben Künste bzw. die Theologie darstellen soll, ist zwar eine faszinierende Idee und leuchtet in Einzelfällen (Logica) auch direkt ein, in anderen Fällen scheint eine solche Verbindung aber nur gewaltsam herzustellen sein, etwa wenn der Löffel in der Hand der Frau, die den Abschluß der *musici* bildet (Abb. 109), als Schlagholz oder Hammer bzw. gar als entstelltes Saiteninstrument der *Musica* interpretiert wird. Zudem könnte man seine Zweifel haben, ob die angebliche Rhetorica-Repräsentantin (Abb. 105) überhaupt eine Frau darstellen soll.

Rückgriff auf Joachim Ritter und Johan Huizinga der Spielbegriff als anthropologische Grundkonstante und Erklärungsmodell für den kreativen Umgang mit den Artes-Zyklen ins Zentrum gerückt. Mit Blick auf diese Ansätze „läßt sich das Spiel mithin als bewegliche Grösse bestimmen, die zwischen dem Bereich gesetzter Lebensordnungen und der davon ausgegrenzten Sphäre vermittelt“ (S. 658). Diese Sphäre sieht Stolz im Falle der Artes-Rezeption in der Gemeinschaft, ja der „Anti-Struktur der ‚Communitas‘“ (S. 667)<sup>6</sup> von Lehrenden und Lernenden besonders in schulischen Kontexten, wobei sich die Lernenden in einem Übergang in neue Lebensbereiche, mithin also in einem „liminale[n] Schwellenzustand“ (S. 666)<sup>7</sup> befinden. Damit geraten nach Stolz die Artes-Zyklen, die in solchen Zusammenhängen entstanden, in den Umkreis von *rites de passage* (van Gennep). Den (hier naturgemäß stark verkürzt und vereinfacht dargestellten) spekulativen Höhenflügen von Stolz mag man folgen oder auch nicht: Seine beiden Bände werden sich für ihre geradezu enzyklopädischen Ausmaße und Ansprüche, für ihre mustergültige Bereitstellung und Aufbereitung von Dokumentationsmaterial, für ihre akribische philologische Kleinarbeit,<sup>8</sup> für ihre exakten Text- und Bildbeschreibungen und für manch meisterhafte Analyse von Text/Bild-Gefügen sowie bestimmt auch als anregende und fesselnde Lektüre als ein unumgebares Standardwerk etablieren.

Universität Genf  
Département de langue et de littérature allemandes  
Boulevard des Philosophes 12  
CH-1211 Genève 4  
rene.wetzel@lettres.unige.ch

René Wetzel

<sup>6</sup> In Anlehnung an den Begriff von Victor Turner (*The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago 1969).

<sup>7</sup> Der Begriff der Liminalität nach Arnold van Gennep (*Les rites de passages. Étude systématique des rites*. Paris 1909) sowie ebenfalls Turner.

<sup>8</sup> Schade, daß sich die Genauigkeit nicht auch auf die Textform niedergeschlagen hat, die sich durch ein überdurchschnittliches Maß an Druck- und anderen Fehlern auszeichnet, so etwa S. 5: „Hier ist zu nicht nur zu fragen“, S. 91: „verpflichtete“, S. 195: „Wahrnehmung“, S. 258: „durchbohren“, S. 361: „Für eine nähere Betrachtung seinen stellvertretend die Darstellungen zu Grammatik und Musik ausgewählt“, S. 413: „unter sytematischen Gesichtspunkten“, S. 481: „Merkmale“, S. 506: „Arithmetik“, S. 658: „Grösse“ (bei neuer Rechtschreibung nach deutschen Normen), S. 957: „Persektiven“ u.a. Der Verweis auf Abb. 131 auf S. 173 muß sich wohl auf Abb. 130 beziehen (eine Abb. 131 gibt es nicht).